

Annali della Facoltà di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Milano

ACME

1/2018

Ledizioni 



ACME – Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano

Direttore:
Fabio Slavazzi

Comitato di Direzione:
Irene Piazzoni - Paolo Rusconi
Paolo Spinicci - Chiara Torre - Raffaella Vassena

Comitato scientifico:
Jocelyn Benoist - Yves Chevretil Desbiolles - Antonino De Francesco
Alfonso D'Agostino - Oliver Janz - Georges Letissier
Marco Modenesi - Francisco Rico - Fabrizio Slavazzi - Alessandro Zucchi

Coordinamento scientifico e redazionale:
Serena Feloj
serena.feljoj@unimi.it

La rivista è semestrale ed accoglie articoli e studi su tutti gli argomenti che costituiscono materia d'insegnamento della Facoltà. Gli originali debbono essere presentati via email, attraverso la responsabile del Coordinamento, Virna Brigatti, al Comitato di Direzione, e inoltrati in forma cartacea al Direttore presso il Dipartimento di Studi Letterari, filosofici e linguistici, Via Festa del Perdono 7, 20122 Milano.

Gli articoli presentati per la pubblicazione sono sottoposti a revisione scientifica anonima.

Vol. LXXI 2018
Abbonamenti/subscriptions:
Italia: 100 Euro - Europe: 120 Euro - Rest of the World: 130 Euro
Abbonamenti gestiti da/subscriptions managed by:
Libreria Ledi – International Bookseller
riviste@internationalbookseller.com

Ledizioni
Via Alamanni 11 – 20141 Milano
Tel. +39-0245071824 Fax +39-0242108107
info@ledizioni.it

RIVISTA ONLINE/ONLINE JOURNAL AT:
<http://riviste.unimi.it/index.php/ACME/index>

Registrazione n.2657 del 4/4/1952 presso il tribunale di Milano, aggiornata il 18/9/2014.

Indice

SAGGI

ELENA LANGELLA, <i>Le armi di Achille: l'eredità eroica nei Posthomeric di Quinto Smirneo</i>	9
FLAVIO BURNI, <i>Considerazioni sulla morte di Teleclo in Eforo di Cuma</i>	25
FILIPPO FORCIGNANÒ, <i>Sul significato dell'argomento ἀπὸ τοῦ νοεῖν del De ideis di Aristotele (Alex. Aphrod. in Metaph. 81, 25-82, 6)</i>	43
PAOLO BODINI, «Stein der Weisen». <i>Il movente morale nell'indagine pratica kantiana</i>	57
LEANA ROTA, <i>Un dialogo tra irriducibili: Tolstoj e lombrosismo a confronto</i>	79
GIUSEPPE RUGNA, <i>Osservazioni sulla sintassi dell'Edda Poetica</i>	97
GIULIA FUSAR POLI, <i>Parini e Tibullo</i>	123
LAURA GNANI, «La Medusa degli Italiani» Mondadori: <i>le ragioni del fallimento di una collana</i>	141
MARIA LUISA ROLI, <i>Norbert Conrad Kaser: sul crinale tra due versanti</i>	169
MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, <i>Dalla scrittura d'autore alla drammaturgia d'attore: il caso de Le ultime lune di Furio Bordon</i>	183
MARIACRISTINA CAVECCHI, <i>Il museo in scena. I Seagram Murals di Rothko sul palco di John Logan</i>	197

MONOGRAFICA. ALLA PERIFERIA DEL MODERNISMO. ALCUNE CONSIDERAZIONI

MASSIMILIANO TORTORA, <i>Introduzione</i>	217
GIORGIO ALBERTI, <i>Translating Calvino, Calvino Translated, Calvino Translator</i>	219
ANNALISA VOLPONE, <i>The peripatetic periphery or Joyce's Impossible «Borderation»</i>	229
MASSIMILIANO TORTORA, <i>Geocriticism and the Italian Modernist Novel</i>	243

POSTILLE

GIORGIO ZANETTI, <i>Oltre il centenario. Note sulla riproposta dell'edizione critica di «Tutte le poesie» di Guido Gozzano</i>	255
--	-----

IL MUSEO IN SCENA.

I SEAGRAM MURALS DI ROTHKO SUL PALCO DI JOHN LOGAN

ABSTRACT

Red di John Logan è un testo teatrale dedicato alla vicenda dei Seagram Murals e del loro autore, Marc Rothko, che in nome della propria arte rinunciò a una commissione ricca e prestigiosa. Oltre ad interrogarsi sulle ragioni che hanno spinto il drammaturgo americano a debuttare a Londra nel 2009, il saggio punta i riflettori sui rapporti che intercorrono tra arte e spazio espositivo da un lato, e tra arte e mercato dall'altro – questioni cruciali per il mondo dell'arte, ma ovviamente di non poca rilevanza anche per il teatro. Il dibattito sull'arte, i suoi mecenati e i suoi meccanismi espositivi diventa allora un pretesto per interrogare lo statuto del teatro, le logiche anche commerciali che lo sostengono, i rapporti tra sala e scena.

John Logan's *Red* is a play about Mark Rothko's commission in 1958 to paint the so-called Seagram Murals for the Four Seasons restaurant in Manhattan and his decision to break the rich and prestigious contract in order to stay true to his art. My essay questions the reasons why the American playwright presented his play in London in 2009 first the time, and focuses on the links between art and exhibition, and art and the market – relevant issues both for the art world and theatre.

«I remember the American shows at the Tate, we were dazzled. The scale, the daring. Rothko's colours»:¹ sul palco del Royal Court Theatre è Jeremy, il gallerista immaginato da Timberlake Wertenbaker in *Three Birds Alighting on a Field* (1991), a ricordare la forte impressione suscitata sugli spettatori londinesi dall'arte americana e in particolare dall'opera di Rothko in occasione della retrospettiva che la Tate Gallery gli dedicò nel 1987 (17 giugno-1 settembre).

Se Wertenbaker si limita a evocare sulla scena l'arte del pittore russo, nel dicembre 2009, con la sua biografia teatrale *Red*, John Logan decide di portare sul palcoscenico della Donmar Warehouse lo stesso Rothko e alcuni dei suoi Seagram Murals, forse sollecitato dalla grande retrospettiva che quell'anno la Tate Modern dedica all'artista, certamente sedotto dal fascino della Rothko Room,² che parte di questi murali cu-

¹ WERTENBAKER 1992, p. 5.

² La «Stanza di Rothko» («The Rothko Room»), ora parte della collezione permanente della Tate Modern, custodisce parte dei murali originariamente realizzati per il ristorante newyorkese Four Seasons, conosciuti come Seagram Murals, che vennero invece donati alla Tate Gallery nel 1970 dopo un'estenuante trattativa con l'allora direttore Norman Reid, allorché quest'ultimo acconsentì ad allestire la stanza seguendo alla lettera i suggerimenti («suggestions») forniti dallo stesso artista per l'allestimento alla Whitechapel nel 1961. Altri sette Seagram Murals si trovano in Giappone presso il Kawamura Memorial DID Museum of Modern Art; tredici alla National Gallery of Art di Washington, altri fanno parte delle collezioni dei figli.

stodisce in un'installazione permanente. Debuttando su un palcoscenico londinese, il drammaturgo americano s'inserisce in quella tradizione di testi teatrali britannici che ruotano intorno a quadri, gallerie, musei, mercanti d'arte, e che annovera drammaturghi quali Alan Bennett, Howard Barker, David Edgar, Lee Hall, Tim Crouch, David Harrower. In una Gran Bretagna dalla vicenda artistica complicata, segnata certo dall'insofferenza nei confronti dell'immagine e da una certa paralisi artistica, ma anche, in tempi recenti, dalla vocazione a diventare la capitale dell'arte contemporanea,³ la riflessione sul mondo dell'arte a teatro conosce un vero boom dagli anni novanta del novecento. A confermare questo particolare interesse della piazza londinese è anche il debutto all'Almeida Theatre di *The Shape of Things* (2001), il testo di un altro drammaturgo americano, Neil Labute, in cui l'azione prende l'avvio in un museo e si sviluppa intorno a un esperimento artistico di «scultura umana».

In *Red* Logan punta i riflettori su una delle vicende forse più mitizzate della storia dell'arte moderna, quella dei Seagram Murals e del loro autore, solitario e incompreso, che in nome della «serietà»⁴ della propria arte rinunciò a una commissione ricca e prestigiosa. Alla metà del 1958 furono chiesti a Rothko alcuni dipinti per decorare le pareti dell'elegante ristorante Four Seasons ospitato al piano terra del Seagram Building di Park Avenue, a New York – un edificio di nuovissima concezione, realizzato da Philip Johnson e Ludwig Mies van der Rohe, e descritto dal protagonista di Logan come «unlike anything the world has yet seen, reflecting the golden ambitions of not only this city [New York] and its inhabitants but of all mankind» (*R*, p. 16). Lontani i tempi e le circostanze che portarono artisti come Picasso o Matisse a barattare vitto e alloggio a «La Colombe d'Or» con dipinti che sono tuttora appesi alle pareti del ristorante di St-Paul de Vence, Rothko firmò un contratto da capogiro. Negli otto mesi in cui lavorò ai Seagram Murals l'artista realizzò tre diverse serie di pannelli,⁵ ma poi, per ragioni mai del tutto chiarite, recise il contratto, rinunciando non solo al suo ricchissimo compenso, ma anche a quella che nel testo teatrale viene definita come «the flashiest mural commission since the Sistine Chapel» (*R*, p. 56) – una commissione che, secondo il biografo James E. B. Breslin, avrebbe reso Rothko il più importante artista vivente della sua generazione.⁶

Prendendo spunto da questa vicenda,⁷ Logan, che pur ha dichiarato di aver voluto

³ Vd. CAVECCHI 2011; CAVECCHI 2012.

⁴ LOGAN 2009, p. 49. Da questo momento in poi i riferimenti a *Red* sono indicati nel testo tra parentesi (*R*).

⁵ ALLEY 1981, pp. 657-663.

⁶ BRESLIN 1993, p. 383.

⁷ «One day I walked into the Tate Modern and went to the room with the Seagram murals. They had a very powerful effect on me. I knew very little about Mark Rothko, very little about Abstract Expressionism, but I found the paintings themselves profoundly moving and kinetic in a strange way. I went to the wall and read a little description about how he painted them originally for the Seagram Building and then decided to keep them and give the money back. And I thought, 'Well, this is an interesting story.' So I decided that I would read a little more about it, and the more I read the more I thought that it was a play. [...] The shape of the play came to me very early in the contemplation of the work», Logan in ARNDT 2016, p. 11.

scrivere un testo che si focalizzasse non tanto sull'arte, quanto sul rapporto maestro/allievo, mentore/protégé, padre/figlio, Rothko/Ken,⁸ pone invece domande cruciali sulla natura e il ruolo dell'arte. Nelle pagine seguenti vorrei anzi mostrare come in *Red* il drammaturgo, non solo incorpori quello che lui stesso definisce il «linguaggio delle arti visive»⁹ che acquisisce grazie a un lungo periodo di studio e documentazione, ma come dialoghi anche con motivi squisitamente museografici che hanno significative ricadute formali, visive e semantiche nel suo testo; in particolare, egli punta i riflettori sui rapporti che intercorrono tra arte e spazio espositivo da un lato, e tra arte e mercato dall'altro – questioni cruciali per il mondo dell'arte, ma ovviamente di non poca rilevanza anche per il teatro. Il dibattito sull'arte, i suoi mecenati e i suoi meccanismi espositivi diventa infatti anche un pretesto per interrogare lo statuto del teatro, le logiche anche commerciali che lo sostengono, i rapporti tra sala e scena.

QUESTIONI DI SPAZIO

La natura *site-specific* dei Seagram Murals, creati per un luogo preciso e concepiti come un sistema interrelato,¹⁰ spinse Rothko, e con lui, quindi, Logan, a interrogarsi sulla natura dello spazio, sullo statuto della galleria e sul rapporto che deve intercorrere tra opera d'arte, spettatore e artista.

Quando Rothko accettò l'incarico di Johnson e Mies van der Rohe era la prima volta che si cimentava con un ciclo di dipinti e anche la prima in cui il suo lavoro era destinato a un luogo preciso. Nonostante il concetto di spazio fosse per lui di non semplice e univoca definizione,¹¹ lo spazio fu centrale al concepimento dei Seagram Murals, che per essere realizzati richiesero un locale alternativo al vecchio studio dell'artista, le cui dimensioni corrispondessero più o meno a quelle dell'ambiente del Four Seasons Restaurant.¹²

Nel corso degli anni '40 e '50 Rothko aveva maturato la consapevolezza che l'impatto dei suoi dipinti dipendeva in gran misura dalla loro interazione con l'ambiente circostante. Poiché, inoltre, il desiderio era di riprodurre/riproporre l'esperienza del suo primo incontro con l'opera d'arte, nell'esposizione dei suoi lavori cercava di ricreare le condizioni del suo studio in termini di luce e distanza; la sala d'esposizione non era altro che «il prolungamento dell'atelier – habitat naturale dell'artista – la trasposizione di un'esperienza intima in uno spazio pubblico».¹³ Per questo motivo, con sempre maggior consapevolezza nel corso della sua carriera, Rothko intervenne nell'allesti-

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ Ivi, pp. 10-11.

¹⁰ Non è chiaro quale fosse la disposizione definitiva dei pannelli per il ristorante. Marco Venturi scrive che sembra fossero previste sette opere in tutto, tre su ciascuno dei lati lunghi e una su quello corto contro la finestra, benché, secondo altre versioni, il lato est potesse contenerne cinque o più. Vd. VENTURI 2007, p. 106. Cfr. Carlyle - Boon - Bustin - Smithen 2008, p. 75.

¹¹ VENTURI 2007, pp. 11-15.

¹² BORCHARDT-HUME 2008, p. 17.

¹³ VENTURI 2007, p. 156.

mento delle sue opere all'interno dei musei o delle gallerie d'arte in cui esponeva, come dimostra peraltro l'elenco di «suggerimenti» inviati alla Whitechapel Gallery di Londra in occasione della mostra del 1961.¹⁴ In questo documento l'artista specifica nel dettaglio i colori delle pareti, l'illuminazione, l'altezza a cui le tele devono essere appese, e come devono essere raggruppate;¹⁵ anche i Seagram Murals che Rothko nel 1970 ha donato alla Tate Gallery sono esposti in un allestimento che segue le sue precise indicazioni. Per esprimere la preoccupazione per la vita delle sue opere una volta che queste lasciano lo studio in cui sono state concepite, il Rothko di Logan prende a prestito le parole dell'artista, e in particolare la sua idea di «companionship»:¹⁶

Rothko: People think I'm controlling: [...] It's not controlling, it's protecting. A picture lives by companionship. It dies by the same token. It's a risky act to send it out into the world. (R, p. 21)

Non può allora essere un caso che nel gioco delle libere associazioni ispirate al colore rosso il Rothko di Logan pensi a *L'Atelier rouge* di Henri Matisse (1911), un dipinto a cui Nicholas Serota, direttore della Tate dal 1988 al 2017, fa peraltro risalire l'inizio di un cambiamento nel modo in cui gli artisti considerano la loro opera e gli spazi espositivi e in cui, infatti, il soggetto è l'ambiente di lavoro dell'artista, con i dipinti e le sculture disposte tutt'intorno alle pareti della stanza. Ne *L'Atelier rouge* «l'angolazione visiva non si apre verso l'esterno, ma resta circoscritta allo spazio in cui l'artista consapevolmente esplora le relazioni tra le sue opere e la loro collocazione».¹⁷

Lo studio, «the true spiritual home of his work»,¹⁸ così importante per Rothko,¹⁹ diventa un elemento fondamentale anche nell'impianto scenico immaginato da Logan che, infatti, dedica una lunga didascalia iniziale alla descrizione di come ricostruire sulla scena lo studio newyorkese di Bowery Street (R, p. 7).

Le indicazioni sceniche offrono un'alternativa, e lasciano il regista libero di optare tra una scena vuota e astratta o una riproduzione naturalistica dell'ambiente di lavoro dell'artista, che Logan, con l'occhio di chi è abituato a immaginare set cinematografici,²⁰ delinea nel dettaglio. Uno spazio da riempire con latte di colore, barattoli di trementina, tubetti di pittura e colla, pennelli, bottiglie di Scotch, un telefono e un grammofo con un mucchio di dischi; l'impressione deve essere quella di un luogo in cui si lavora sodo, di un'officina piuttosto che di un salone alla vecchia maniera, «a goddam Old World salon with tea cakes and lemonade» (R, p. 11). Al contempo, secondo i suggerimenti del drammaturgo, dovrebbero anche essere esibiti alcuni murali cosicché regista e scenografo sono implicitamente invitati a guardare al palcoscenico

¹⁴ Vd. ROTHKO 1961a.

¹⁵ ROTHKO 1961b, pp. 96-97.

¹⁶ «A picture lives by companionship, expanding and quickening in the eyes of the sensitive observer. It dies by the same token. It is therefore a risky and unfeeling act to send it out into the world», ROTHKO 1947, pp. 42-46.

¹⁷ SEROTA 2002, p. 48.

¹⁸ BORCHARDT-HUME 2008, p. 17.

¹⁹ BRESLIN 1993, pp. 381-382.

²⁰ Logan è anche un produttore e sceneggiatore cinematografico di successo.

con gli occhi dell'artista o del gallerista che deve esporre e posizionare le grandi tele in modi diversi a seconda delle scene.

È interessante constatare come in occasione del debutto londinese al Donmar Warehouse – uno spazio teatrale ideale, ricavato dai magazzini di una ex fabbrica di birra nella zona di Covent Garden – il regista Michael Grandage e lo scenografo Christopher Oram abbiano raccolto la sfida e disegnato un impianto scenico che arrivò perfino ad avere gli odori di un vero studio d'artista.²¹ Proprio come in un museo o in una galleria d'arte, sul palcoscenico divenne cruciale la questione di come utilizzare lo spazio scenico e di dove e come esporre i Seagram Murals, realizzati per l'occasione da Richard Nutborne. Le grandi tele venivano spostate e posizionate attraverso un sistema di carrucole simile a quello utilizzato da Rothko nel suo studio di Bowery per portare le tele in posizione verticale e anche gli attori vennero fatti muovere sul palcoscenico dopo averli invitati a considerare con attenzione lo spazio circostante.²²

Un'ambientazione naturalistica domina anche l'allestimento in scena nel 2012 nella sala Fassbinder del teatro Elfo Puccini di Milano, per la regia di Francesco Frongia. Sulla scia della produzione londinese, anche in questo caso, lo scenografo Nando Frigerio disegna una scena molto concreta, dove le grandi tele fanno esplodere il rosso, l'amaranto e il nero, e dove ritroviamo i pennelli, il giradischi, i pastelli, gli schizzi, i cavalletti, ma nessuna carrucola; lo scenografo ricorre invece a dei tramezzi mobili per trasportare in scena le tele, dipinte per l'occasione dall'attore Ferdinando Bruni, interprete di Rothko e pittore lui stesso.

L'astrattismo di Rothko, e anche il suo sperimentalismo, non paiono in alcun modo contaminare lo spazio scenico degli allestimenti di Grandage e Frongia, che scartano la soluzione scenica astratta proposta come alternativa da Logan e non si lasciano tentare da soluzioni sceniche più audaci e innovative. D'altro canto lo stesso Logan, pur sedotto dall'avventura pittorica di Rothko, abbraccia una scrittura mimetica ben lontana da ogni velleità astratta o simbolica e da qualsiasi tentativo di tradurre la rivoluzione formale dell'artista russo in termini teatrali. E tuttavia Logan offre una momentanea via d'uscita al suo realismo prevedendo una «tela immaginaria» collocata in alto, di fronte alla platea e sulla quale il pittore dovrebbe soffermarsi durante lo spettacolo (R, p. 7). Una scelta scenica che implica una particolare modalità dell'ecfrasi, spesso utilizzata con grande successo sulle scene inglesi per stimolare gli spettatori a uno sforzo di visualizzazione a partire dalle informazioni fornite dai dialoghi tra i personaggi e dalle competenze specifiche di ognuno. Proprio perché sottratta allo sguardo degli spettatori, la grande tela della battaglia di Lepanto, che viene dipinta dalla pittrice Galactia in *Scenes from an Execution* di Howard Barker, di cui gli spettatori vedono solo il retro e di cui tuttavia tutti gli altri personaggi offrono una propria lettura, s'impone con grande efficacia al centro del testo e anche delle sue messinscena, sia all'Almeida di Londra nel febbraio 1990 per la regia di Ian McDiarmid, che al National Theatre nel 2012 per la regia di Tom Cairns, assumendo un valore estetico e simboli-

²¹ Come scrive l'assistente alla regia, Paul Hart in DOMONIC 2009, p. 10.

²² Ivi, p. 14.

co che difficilmente avrebbe potuto avere qualora fosse stata visibile. Analogamente, sul palcoscenico dell'Aldwych Theatre, il regista Peter Wood non svela mai alla vista del pubblico il piccolo ritratto del pittore indiano Nirad Das intorno al quale si dipana il mistero di *Indian Ink* (1995) di Tom Stoppard – un mistero difficile da svelare proprio perché inesorabilmente intrecciato ai rapporti complicati tra parola e immagine, peraltro già drammaticamente annunciati dal quadro girato sulla parete della stanza di Hamm e Clov nel beckettiano *Endgame* (1957).

In *Red*, il protagonista invita all'esercizio dell'immaginazione, quando sollecita il suo giovane assistente Ken – e con lui gli spettatori in sala – a immaginare l'effetto unitario che i murali avrebbero dovuto sortire (*R*, p. 16). Attraverso quest'invito Logan pone in primo piano una serie di relazioni che sono centrali e importantissime per la comprensione dell'arte di Rothko: la relazione tra le diverse tele del ciclo pittorico, che dovevano «tenere» nel loro insieme e mostrare una coerenza interna; la relazione di queste con l'ambiente circostante, il salone del Four Seasons, dominato dalle finestre, e, *last but not least*, la relazione tra l'osservatore e la tela, dal momento che è proprio la distanza tra questi a determinare la corretta percezione dell'opera d'arte. Intenzione primaria dell'artista era infatti quella di creare un unico ambiente – un tutt'uno in cui i murali funzionassero come una narrazione continua, all'unisono, come «in concert, like a fugue» (*R*, p. 12); un luogo di contemplazione in cui fossero riprodotte le originali relazioni spaziali/percettive tra l'artista e l'opera d'arte e in cui l'opera fosse al centro dell'attenzione dello spettatore: «A place where the viewer could live in contemplation with the work and give it some of the attention and care I gave it. Like a chapel... A place of communion» (*R*, p. 17).

Il controllo dello spazio e della luce, nonché la focalizzazione sulle relazioni tra i dipinti, intensificano l'esperienza dell'opera di Rothko, creando un'atmosfera rarefatta e quasi trascendente che potrebbe richiamare quella di un luogo sacro. Benché mai chiariti del tutto, alcuni dei motivi che presumibilmente indussero l'artista ad accettare la commissione affiorano nel testo di Logan, che evidentemente si basa sulle «note sull'incarico per i Seagram Murals», un manoscritto senza titolo, su quattro fogli sciolti, che fa parte di una più ampia cartella di appunti e riflessioni redatta da Rothko in preparazione della retrospettiva al Museum of Modern Art di New York (una mostra in cui, per la prima volta, espose una selezione piuttosto ampia delle opere appartenenti al ciclo dei Seagram Murals):

[...] ho sempre pensato che se mi avessero concesso uno spazio privato (*sic*) circoscritto che avrei potuto circondare con le mie opere, questa sarebbe stata la realizzazione di un mio sogno di sempre. La questione della sala da pranzo mi aveva sempre attratto, e subito mi venne in mente l'immagine del refettorio nella Chiesa di San Marco con gli affreschi del Beato Angelico. [...] Quando il progetto fu ultimato mi resi conto di non aver mai dimenticato la stanza di M.A. [Michelangelo] con la scala che conduce alla Biblioteca Laurenziana, dove le finestre cieche, in alto, sulle pareti di mattoni non decorati, creavano un interno totalmente avvolgente e quasi soffocante.²³

²³ Rothko in Wick 2007: pp. 169-170.

Con i Seagram Murals Rothko può finalmente realizzare il sogno di un unico ambiente circoscritto e anche dedicarsi al progetto, da tempo accarezzato, di una sala da pranzo, nella scia del lavoro del Beato Angelico per il refettorio della Chiesa di San Marco. Rothko, che si definiva «un uomo rinascimentale»,²⁴ era affascinato dall'arte rinascimentale italiana che aveva potuto ammirare nel corso di tre viaggi in Italia²⁵ e le cui impronte sono ben visibili nella sua arte a partire dagli stessi Seagram Murals. Il protagonista di Logan si appropria così delle parole di Rothko, ma anche della nota testimonianza dello scrittore e giornalista americano John Fischer, con il quale l'artista condivise il suo secondo viaggio in Italia sulla motonave Constitution. A Fischer Rothko aveva confidato che le pareti di Michelangelo nel vestibolo della Biblioteca medicea a Firenze lo avevano colpito in modo straordinario quasi fossero la prefigurazione delle forme da lui inseguite.²⁶

[...] I'm still thinking what the murals might look like when I take a trip to Europe. I happened to go to Michelangelo's Medici Library in Florence. [...] When you go, be sure to find the staircase, it's hidden away. It's a tiny vestibule, like a vault it's so cramped, but it goes up for three stories. Michelangelo embraced this claustrophobia and created false doors and windows all the way up the walls, rectangles in rich reds and browns... Well, that was it... He achieved just the kind of feeling I was after for the Four Seasons. He makes the viewer feel he is trapped in a room where all the doors and windows are bricked up, so all he can do is butt his head against the wall forever. (R, p. 58)

L'effetto claustrofobico michelangiolesco, per cui si ha l'impressione di essere imprigionati dentro una stanza in cui le porte e le finestre sono murate, è lo stesso perseguito dall'artista nell'esecuzione dei suoi murali, le cui superfici cromatiche «ricordano elementi architettonici, colonne, confini, porte e finestre, che danno all'osservatore una sensazione di chiusura, pur facendo intuire, al di là, un mondo sconosciuto».²⁷ Nei murali Rothko prova a riprodurre quell'«effetto di schiacciante oppressione» e quella «predominante impressione di energie in ambiguo conflitto» che secondo lo storico dell'architettura Rudolf Wittkower si avverte all'interno della Biblioteca Laurenziana – un effetto che, a suo avviso, Michelangelo aveva ottenuto osando riversare in uno spazio così ristretto un'inusitata quantità di movimento.²⁸ Come per Michelangelo e per Picasso, dei quali ha appreso la lezione, anche per Rothko il movimento è tutto. Il movimento è vita (R, p. 19) ed è alla base della sua arte (R, p. 19). Rothko riconosce un movimento intrinseco all'opera d'arte, una tensione tra i colori e tra luce e ombra che lo spazio espositivo deve contribuire a liberare. D'altro canto, nella costruzione del movimento gli effetti di luce sono fondamentali; la luce naturale, così come una luce artificiale troppo accesa, violano il mistero che sprigiona dal dipinto (R, p. 21). Nuovamente l'artista russo si volge al passato e ricorda un'altra commissione *site-specific* che è stata fonte d'ispirazione per i suoi Seagram Murals: *La conversione di Saul*

²⁴ ROTHKO 1954. Cfr. WICK 2007, p. 8.

²⁵ CARANDENTE 2007, pp. 33-39.

²⁶ FISHER 1979, pp. 16-23.

²⁷ BAAL-TESHUVA 2011, p. 61.

²⁸ Rudolf Wittkower citato in VENTURI 2007b, p. 117.

di Caravaggio per una delle cappelle della Chiesa di Santa Maria del Popolo a Roma, un dipinto che sprigiona luce dall'interno, come «one of those bioluminescent fish from the bottom of the ocean, radiating its own effulgence» (*R*, p. 22).

Accanto al dinamismo delle tele, Rothko (e con lui Logan) presta attenzione al dinamismo dello spettatore, perché anche a lui è richiesto di muoversi. Il testo si apre, non a caso, con un suo invito a guardare l'opera d'arte che pare inscindibile da una precisa collocazione dell'osservatore nello spazio, dal momento che è da una certa posizione – e solo da quella – che la tela può agire sullo spettatore:

Stand closer. You've got to get closer. Let it pulsate. Let it work on you. Closer. Too closer. There. Let it spread out. Let it wrap its arm around you; let it embrace you, filling even your peripheral vision so nothing else exists or has ever existed or will ever exist. (*R*, p. 9)

Trovandosi alla stessa distanza dalla tela del suo artefice, lo spettatore è «indotto a doppiare lo sguardo dell'artista, a identificarsi e a rivivere a suo modo la produzione, se non l'epifania, dell'immagine». ²⁹ Riprendendo le parole di Rothko che, colpito dal fatto che gli affreschi nelle celle del convento di San Marco fossero destinate a un unico spettatore (un monaco nella sua cella), aveva affermato che «un dipinto ha bisogno dello sguardo dell'osservatore sensibile per potersi ridestare e sviluppare», ³⁰ il protagonista di Logan invita il suo assistente a un ruolo attivo: «Let the picture do its work – But work with it» (*R*, p. 9).

Il movimento rimbalza dall'arte di Rothko al palcoscenico di Logan e raggiunge il suo apice nel momento in cui artista e assistente, quasi in preda a un'estasi erotico-creativa, preparano le tele con le vernici di fondo (*R*, p. 37). Si tratta di uno dei rari momenti di comunione tra due personaggi generalmente occupati in azioni sceniche che li contrappongono. Questa scena è un vero e proprio *coup de théâtre*, dove gesto pittorico e teatrale si completano e confondono in un crescendo musicale e coreografico di grande impatto emotivo. Con movimenti sincronizzati i due attori preparano il fondo di una grande tela che diventa rossa sotto gli occhi degli spettatori, resi testimoni eccezionali di un momento febbrile di pura creazione artistica. Una fruizione dell'arte collettiva, che Rothko avrebbe certamente aborrito, avverso com'era alla «macchina intera della volgarizzazione dell'arte: università, pubblicità, musei e venditori della cinquantasettesima strada» ³¹ – un elenco a cui avrebbe forse aggiunto anche i teatri: «una moltitudine di persone che osserva un dipinto la considero una bestemmia. Sono convinto che un dipinto può comunicare direttamente solo con quei rari individui che hanno la fortuna di trovarsi in sintonia con l'opera e con l'artista». ³²

Alla luce di queste considerazioni non stupisce che Rothko abbia dato disposizioni perché i Seagram Murals realizzati per il Four Seasons Restaurant fossero collocati in uno spazio espressamente concepito allo scopo, la Rothko Chapel – una cappella

²⁹ VENTURI 2007a, p. 156.

³⁰ Rothko citato in CARANDENTE 2007, p. 38.

³¹ FISHER 1979, p. 186.

³² *Ibidem*.

aconfessionale, a Huston, costruita secondo le sue direttive e commissionata dalla famiglia de Menil. Va detto tuttavia che in seguito, contrariamente alle intenzioni originarie, questa serie di pitture murali fu donata dall'artista a varie istituzioni museali, tra le quali la Tate Gallery.³³

Al di là di ogni supposizione circa le eventuali reazioni (o irritazioni) di Rothko di fronte a una tale messa in scena della sua arte, *Red* invita a riflettere non solo sulla natura dei legami tra l'opera e il contesto espositivo per cui è stata concepita, ma anche sui rapporti talvolta complicati tra l'opera originale e la sua copia. Tornano in mente le osservazioni di Jean Clair sul «falso che diventa più vero del vero»³⁴ a proposito della copia (una copia tecnicamente perfetta) delle *Nozze di Cana* del Veronese, realizzate per il refettorio del convento palladiano di San Giorgio Maggiore a Venezia, poi saccheggiate per arricchire il Louvre. Realizzata da Adam Lowe e Factum Arte, questa copia, che è stata ricollocata nel luogo di origine del dipinto in modo da restituire al refettorio l'originaria dimensione spirituale, costringe a riconsiderare la questione della riproducibilità dell'opera d'arte.

Sulla scena di Logan i murali di Rothko sono soltanto copie; eppure per molti spettatori quelle copie saranno la prima e forse unica occasione per avvicinarsi all'originale, mentre ad altri sembreranno molto più significativi (o ancor più significativi) di quanto non lo siano mai stati fino a quel momento. Questi falsi finiranno insomma per procurare a molti un'emozione e un coinvolgimento superiori a quelli suscitati dalle tele originali custodite nella fredda Rothko Room della Tate Modern, perché sulla scena è proprio il loro stesso creatore (e non una guida museale o, peggio ancora, un'audioguida) a svelarcene con grande passione e vivacità le ragioni e l'arcano.

I VORTICI DELL'ECONOMIA E I TEMPLI DEL CONSUMO

Riproponendo le vicende legate alla commissione dei Seagram Murals, Logan accende inoltre i riflettori sui rapporti che intercorrono tra arte e mercato dell'arte, nel passato come nel presente. In un panorama artistico inevitabilmente e inesorabilmente compromesso con le leggi del mercato, come denunciano le numerose pubblicazioni specialistiche dedicate all'argomento, anche il teatro sembra avere qualcosa da dire. D'altro canto, è significativo che nel già citato *Three Birds Alighting on a Field* di Wertenbaker uno dei pezzi battuti all'asta sia un'insegna luminosa intitolata «ART IS SEXY, ART IS MONEY, ART IS MONEY-SEXY, ART IS MONEY-SEXY-SOCIAL-CLIMBING-FANTASTIC»,³⁵ una parafrasi della ben nota battuta con cui Thomas Hoving, controverso direttore del Metropolitan Museum of Art dal 1967 al 1977, stigmatizzava l'abitudine di intendere il patrocinio dell'arte come uno strumento di prestigio sociale.³⁶ La questione della mercificazione dell'arte rimbalza di palcoscenico in palcoscenico e, in tempi

³³ FISHER 1979, p. 190.

³⁴ CLAIR 2011, pp. 88-89.

³⁵ WERTENBAKER 1992, p. 2.

³⁶ BUCK 2004, pp. 31-32.

più recenti, è Caryl Churchill, in *Far Away* (2000) a denunciare la spietata logica del consumo nella grottesca processione di prigionieri stremati, vestiti di stracci ma con cappelli sapientemente confezionati, che vanno al patibolo in una scena coreografata come se si trattasse di una sfilata di moda. E se la presenza sul palco di *The Old Masters* (2004) di Simon Gray dello storico dell'arte Bernard Berenson e del mercante Joseph Duveen rievocano storie di speculazioni e incerte attribuzioni, in *The Pitmen Painters* (2007) Lee Hall ribadisce come l'arte debba essere slegata dal mercato attraverso la vicenda dei minatori pittori dell'Ashington Group.³⁷

In modo mediato e obliquo, la discussione investe ovviamente anche il mondo del teatro, egualmente governato dalle logiche del mercato e del profitto. «Bums on seats» è forse il mantra che domina la scena teatrale a Londra così come anche a New York. «I now run a commercial business operation that occasionally puts on plays»,³⁸ lamentava Max Stafford Clark a proposito della sua attività di direttore del Royal Court Theatre negli anni ottanta, denunciando le conseguenze nefaste della politica culturale thatcheriana con il drastico taglio ai finanziamenti ai teatri, di conseguenza costretti, da allora in poi, a optare molto spesso per repertori e testi più facilmente accessibili agli spettatori e a scendere a compromessi con il mercato e il sistema delle sponsorizzazioni.

In *Red* è Ken,³⁹ il giovane assistente che aiuta Rothko a stendere il colore di base sulle tele, a sottolineare la sostanziale incompatibilità tra il progetto artistico del maestro e la richiesta del committente, la decorazione di una sala da pranzo che il *New York Times* definì come «one of the most opulently decorated dining establishments in the United States»:⁴⁰ «the High Priest of Modern Art painting a wall in the Temple of Consumption» (*R*, p. 56).

Da un certo punto in poi, Ken funziona come alter ego e coscienza del pittore e lo spinge a rimettersi in discussione. Le motivazioni che spinsero Rothko a recedere dal suo contratto con Philip Johnson e Phyllis Lambert rimangono ancora avvolte nel mistero. Benché, come riferì il suo assistente Dan Rice,⁴¹ Rothko avesse accettato l'incarico con entusiasmo e avesse quasi concluso il lavoro all'inizio dell'estate 1959, poco dopo, al suo rientro a New York da un viaggio in Europa, fu assalito da dubbi sull'opportunità della commissione. Sui motivi di questo cambiamento esistono molteplici ipotesi. Secondo alcuni,⁴² Rothko aveva pensato di realizzare i murali per una mensa e non per una ristorante alla moda; altri hanno invece interpretato la tavolozza dai toni scuri e opprimenti scelta per i murali come un affronto deliberato ai ricchi mecenati del Four Seasons. Sul suo palcoscenico Logan riporta la famosa confiden-

³⁷ HALL 2008, p. VIII.

³⁸ Max Stafford Clark citato in PEACOCK 1999, p. 50.

³⁹ Ken avrebbe potuto essere ispirato a Dan Rice, l'assistente che a partire dall'estate 1958 aiutò l'artista a rinnovare lo studio e a stendere il colore di base sulle tele, ma Logan crea invece il suo personaggio senza pensare a un modello preciso, ARNDT 2016, 12.

⁴⁰ CLAIBORNE 1959, p. 33.

⁴¹ BRESLIN 1993, p. 373.

⁴² BAAL-TESHUVA 2011, pp. 83-91.

za che Rothko fece a John Fischer circa l'intenzione del tutto malevole di dipingere qualcosa che avrebbe guastato l'appetito «d'ogni figlio di puttana» che avrebbe mangiato in quella sala (R, p. 58).⁴³

Comunque sia, indipendentemente dall'aneddoto e dal ruolo del suo assistente, forse sulla scia delle indicazioni di Dan Rice e della figlia Kate,⁴⁴ in *Red* sarà l'esperienza di una cena al Four Season a far precipitare la situazione e a farlo decidere. Così, il Rothko di Logan confessa a Ken di essere rimasto turbato dallo snobismo del ristorante. Rothko sicuramente non trovò lì tracce della convivialità e della «companionship» che associava al refettorio della Chiesa di San Marco, al quale si sarebbe ispirato per quella sala da pranzo che aveva a lungo desiderato realizzare. Gli avventori superficiali e avidi del ristorante newyorkese non erano i «compagni» ideali per le sue opere: non i monaci in rapita ammirazione degli affreschi del Beato Angelico, ma scimmie e sciacalli, predatori pronti a fiutare la preda – «Who are you? what are you worth? do I need to fear you? do I need to acquire you?» (R, pp. 62-63). L'arte, con le sue ragioni, si oppone alla bestiale volgarità del mercato. Da un lato, un artista in cerca di un «luogo» per la sua arte, mistica, spoglia e solenne – «un luogo di meditazione e salvezza» (R, p. 56),⁴⁵ una cappella o un tempio (R, p. 17); dall'altro, un ristorante alla moda governato dalla logica mercantile di un mecenatismo culturale, ancora forse in nuce alla fine degli anni Cinquanta, ma ormai esplosa in tutta la sua evidenza quando Logan scrive il suo testo. «Il culto» e «il culto del denaro» che investe tutti i luoghi della cultura (musei inclusi), come scrive ai nostri giorni un amareggiato e polemico Jean Clair.⁴⁶

«Disprezzo e diffido di tutti gli storici dell'arte, degli esperti e dei critici. Non sono altro che una massa di parassiti, che si nutre del corpo dell'arte. Il loro lavoro non solo è sterile, è fuorviante»:⁴⁷ prendendo spunto da queste parole di Rothko, il personaggio di Logan osserva come tutto il mondo dell'arte non sia immune dalla logica del profitto e sia affollato da galleristi, che definisce come «magnacci e truffatori» (R, p. 54), collezionisti, che non sono altro che arrampicatori sociali, e galleristi più occupati a fare soldi che non a promuovere l'arte. «That's business [...], not art!» (R, p. 51). In lui è evidente la consapevolezza che l'andamento dell'arte si lega sempre di più alle forze che regolano la circolazione delle merci, la loro diffusione e il ritorno economico che se ne può ricavare. Vengono così qui anticipate di qualche decennio posizioni e argomentazioni ampiamente diffuse e condivise al giorno d'oggi – non ultima l'invettiva dello storico dell'arte Paul Werner che nel suo pamphlet *Museum Inc.: Inside the Global Art World* (2006) smaschera il binomio perverso di arte e business attraverso la parabola del Guggenheim di New York, trasformato in breve tempo dal suo

⁴³ FISHER 1979, p. 184.

⁴⁴ Dan Rice in BORCHARDT-HUME 2008, p. 16n. Secondo la figlia Kate, la cena al Four Seasons Restaurant fu «the turning point - when they actually ate there, they were totally turned off» (BRESLIN 1993, p. 633 nt 103).

⁴⁵ FISHER 1979, pp. 190-191.

⁴⁶ CLAIR 2011.

⁴⁷ Rothko in FISHER 1979, p. 186.

diabolico direttore, Tom Krens, da museo in multinazionale.

Il timore di essere inghiottito dagli ingranaggi del mercato e per questo frainteso è un pensiero che assilla il personaggio messo in scena da Logan, atterrito dall'idea che la sua arte possa diventare una merce e le sue opere dei «Rothko», mera decorazione, uno status symbol o un «must have» (*R*, p. 35), accostabili a quelle di un Andy Warhol, e magari anche esposte nella stessa galleria: un artista che Rothko disprezza al massimo grado proprio per quel suo voler demistificare a tutti i costi l'immagine dell'artista demiurgo e ridurre l'arte a mero prodotto e il museo a grande magazzino.

Anche un altro Rothko della finzione teatrale, quello immaginato da Andrew Bridgmont in *Red on Black*, che debutta nel 2003 sulle scene dell'Hen and Chikens Theatre di Londra, per la regia di Katie Read, descrive l'artista contemporaneo come «a lone prophet in a commercial wilderness»: ⁴⁸ un profeta nell'occhio di quel ciclone vorticoso e turbolento che, come scrive Germano Celant, «vive di ritmi ascensionali e di cadute fragorose generate dall'intensità dei valori monetari, spesso di breve durata. Un vortice che ha in sé un'energia enorme e genera movimenti veloci e rapidi che fanno spostare l'affermazione dell'arte nel mondo, in ragione di una dinamica di valorizzazione simbolica ed economica». ⁴⁹ Anche il Rothko di Bridgmont prende spesso a prestito le parole rivolte dall'artista a Fischer ⁵⁰ e si scaglia contro il mercato dell'arte, di cui denuncia la follia. ⁵¹ Anche in questo testo, che vede nuovamente sulla scena due soli personaggi, Rothko e Joe, un finto giornalista che vorrebbe girare un film sull'artista russo, emerge chiaramente la profonda sfiducia nei confronti del committente artistico o del gallerista, che pure dovrebbero appoggiare la sua arte e promuoverla. Donald McKinney, vice-presidente della Marlborough Gallery, una delle più importanti gallerie newyorkesi di arte contemporanea, che rappresentò Rothko dal 1963 al 1968 e che dopo la morte dell'artista fu al centro di un processo per truffa e di uno dei maggiori scandali nel mondo dell'arte, è infatti descritto come un «parasita», ⁵² un uomo avido e privo di spessore.

Ma i rapporti tra arte e mercato travalicano la questione del valore monetario dell'opera d'arte e investono anche la relazione non sempre semplice tra mercato e nascente Pop Art, un movimento artistico che il Rothko di Logan liquida come popolare, transitorio, irrimediabilmente compromesso con il consumo: «they are painting for this moment right now. And that's all. It's nothing but zeitgeist art. Completely temporal, completely disposable, like Kleenex» (*R*, p. 50). Sul palcoscenico di Logan negli scontri verbali tra Ken e Rothko emerge forte la chiara contrapposizione tra gli artisti della Pop Art (Johns, Stella, Rauschenberg, Lichtenstein, Warhol) e Rothko e gli artisti della sua generazione (de Kooning, Pollock, Newman) – artisti questi ultimi che, a loro volta, hanno superato e «distrutto» il cubismo ⁵³. Si tratta del fisiologico ciclo dell'arte

⁴⁸ BRIDGMONT, manoscritto inedito fornito dall'autore, p. 18.

⁴⁹ CELANT, 2008, p. 9.

⁵⁰ FISHER 1979, p. 188.

⁵¹ BRIDGMONT, p. 18.

⁵² BRIDGMONT, p. 52.

⁵³ La battuta del personaggio di Logan, «we destroyed Cubism», riprende il verbo «destroy», utiliz-

e della vita, secondo il quale, nelle parole del Rothko di Logan, il figlio deve rispettare il padre, ma «ucciderlo» (R, p. 18),⁵⁴ benché poi lui stesso faccia fatica ad accettare questa legge ineluttabile. Al pari del personaggio di Logan, il Rothko di Bridgmont non capisce né il linguaggio, né il senso di questi nuovi presunti artisti.⁵⁵ In modo simile, il Rothko di Logan confessa di sentirsi un «dinosaurio» in via di estinzione a causa di una generazione di artisti che hanno accettato «la connivenza e la complicità tra mercificazione e cultura, tra economia e arte, arrivando a fare arte mercificata, perché alla fine del secolo la mercificazione è l'essenza stessa dell'arte»,⁵⁶ e rinunciano quindi a quell'impegno («seriousness») e senso («meaning») che caratterizzano invece il suo lavoro e quello dei grandi artisti della tradizione occidentale, suoi predecessori: Rembrandt, Turner, Michelangelo, Matisse.⁵⁷

Rothko: Maybe I'm speaking a lost language unknown to your generation. But a generation that does not aspire to seriousness, to meaning, is unworthy to walk in the shadow of those who have gone before, [...] I mean those who have aspired, I mean Rembrandt, I mean Turner, I mean Michelangelo and Matisse... I mean obviously Rothko. (R, p. 49)

Alla Pop Art che avanza inesorabile con i suoi beni di consumo, dai fumetti alle lattine di minestra o Coca-Cola, Rothko oppone un'arte capace di rendere inquieti, in grado di sopraffare l'uomo, di strapparli alla futilità e alla volgarità della vita quotidiana, per costringerlo a interrogarsi sul suo essere uomo:

Rothko: HOW ARE YOU?!... HOW WAS YOUR DAY?!...HOW ARE YOU FEELING? Conflicted. Nuanced. Troubled. Diseased. Doomed. I am not fine. We are not fine. We are anything but fine... Look at these pictures. Look at them! You see the dark rectangle, like a doorway, an aperture, yes, but it's also a gaping mouth letting out a silent howl of something feral and foul and primal and REAL. Not nice. Not fine. Real. A moan of rapture. Something divine or damned. Something immortal, not comic books or soup cans, something beyond me and beyond now. And whatever it is, it's not pretty and it's not fine. (R, pp. 51-52)

A partire dalla discussione sul valore artistico della Pop Art, l'artista russo pone il problema dell'eticità dell'arte e anche dei musei e delle gallerie che investono in un certo tipo di artisti; «you really think Andy Warhol will be hanging in museums in a hundred years? Alongside the Bruegel and the Vermeers?» (R, p. 50), chiede provocatoriamente Rothko al suo assistente. Nuovamente una questione di grandissima attualità in anni dominati dalle numerose provocazioni di molti artisti – non ultimo Damien Hirst, la cui opera *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* è diventata un'icona dell'arte britannica degli anni novanta. Lo squalo tigre in formaldeide di Hirst, venduto all'asta per dodici milioni di dollari, sarà un'opera im-

zato dallo stesso Rothko in FISHER 1979, p. 189.

⁵⁴ In occasione della mostra *Personal Statement / A Painting Prophecy - 1950* alla David Porter Gallery di Washington (1945), Rothko descrisse il proprio legame con l'arte surrealista in questi stessi termini «filiali». Vd. Rothko 2002, p. 27.

⁵⁵ BRIDGMONT, p. 20.

⁵⁶ CELANT 2008, p. 63.

⁵⁷ WICK 2007, pp. 5-25.

portante per il mondo dell'arte anche in futuro? La stessa domanda veniva posta un decennio prima anche sulla scena di *Three Birds Alighting on a Field*, da Jeremy, un gallerista cinico e privo di scrupoli, ma certamente capace di discernimento critico.⁵⁸

Come Wertenbaker e Bridgmont, ma anche come molti altri drammaturghi britannici che si sono interrogati sulla questione, Logan invita i suoi spettatori a riflettere sul nesso troppo spesso invisibile ai più tra arte ed economia e a ripensare al ruolo dei musei e delle gallerie (ma anche dei teatri), al loro potere d'influenzare la percezione e la stima di un'opera d'arte.

UN PALCO PER MUSEO

Red intrattiene un dialogo vivo e profondo con il mondo dell'arte al punto che il palcoscenico finisce con il sovrapporsi allo spazio espositivo del museo e/o della galleria e per assolverne le funzioni.

Da un lato, si potrebbe dire che questo spettacolo teatrale è come «un libro di storia», per usare l'espressione con cui Serota descrive la maggior parte delle gallerie pubbliche fino agli anni ottanta del XX secolo.⁵⁹ *Red* svolge infatti una funzione educativa e didascalica: attraverso un lungo dialogo socratico tra il maestro e il suo giovane assistente Ken, il drammaturgo istruisce il suo pubblico, a cui spiega non solo il senso dell'arte di Rothko, ma anche la sua precisa collocazione nel panorama artistico coevo. Sulla scia di quei musei che mirano alla completa rappresentazione dei maggiori movimenti, ordinandoli in sequenza cronologica, *Red* posiziona anche storicamente l'opera di Rothko, collocandola dopo il cubismo e il surrealismo e prima della Pop Art (*R*, p. 52).

D'altro canto, nel gioco di specchi e rifrazioni tra teatro e museo, non credo sia casuale l'immagine offerta da Ken del mondo dell'arte come di un palcoscenico su cui sono puntati i riflettori e su cui l'artista rimane alla ribalta fino a quando l'interesse di pubblico, galleristi, mercanti ed esperti d'arte si spegne, invitandolo all'uscita («exit stage left»).

Logan porta l'arte di Rothko al centro della scena e mostra la lotta dell'artista con la materia, lo sforzo immenso per non farsi inghiottire dal nero (*R*, p. 28); così facendo, rende i suoi spettatori partecipi del momento creativo, stimolando in loro quell'«esperienza personale» che è preminente nelle nuove gallerie d'arte moderna e contemporanea – luoghi che sempre più spesso antepongono la presentazione all'analisi, dando un totale rilievo ai singoli artisti.⁶⁰ Il drammaturgo stesso definisce *Red* «a work play», un testo durante il quale gli attori sono alle prese con la pratica della pittura: «I wanted to do a play about all the things artists do. They're not sitting around talking about painting—they're painting. They're stretching canvases, washing brushes, ea-

⁵⁸ WERTENBAKER 1992, p. 20.

⁵⁹ SEROTA 2002, p. 30.

⁶⁰ Ivi, p. 32.

ting, doing all the minutiae of what they do».⁶¹

Il pubblico che esce da teatro porta quindi a casa non solo un bagaglio di nozioni/informazioni sull'arte e la personalità dell'artista Rothko, ma è anche stato testimone oculare del concepimento artistico, condividendo incertezze, frustrazioni ed eccitazione dell'artista russo, che vediamo al lavoro sulla scena. *Red* è allora forse anche espressione di quella tendenza dell'arte di oggi, a «scavalca[re] il muro del museo per entrare direttamente a contatto con la società e i suoi rituali».⁶²

Cristina Cavecchi
Università degli Studi di Milano
cristina.cavecchi@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALLEY 1981 : Ronald Alley, *Catalogue of The Tate Gallery's Collection of Modern Art Other Than Works by British Artists*, London, The Tate Gallery in association with Sotheby Parke Bernet, 1981, pp. 657-663.

ARNDT 2011 : Neena Arndt, *A Conversation with Playwright John Logan*, «Theatre Goodman On Stage», September-December 2011, vol. 27, n. 1, pp. 7-10, web, ultimo accesso: 18 maggio 2018, https://www.goodmantheatre.org/Documents/OnStage/1112/RedNSA_OnStage.pdf

ARNDT 2016 : Neena Arndt, *A Conversation with Playwright John Logan*, in Jennifer Bazzell - Katherine Monberg - Allison Hrabar, *Red. Play Guide*, pp. 1-28, web, ultimo accesso: 18 maggio 2018, <https://www.arizonatheatre.org/wp-content/uploads/2016/05/RedPlayguideFinal.pdf>

BAAL-TESHUVA 2011 : Jacob Baal-Teshuva, *Rothko. 1903-1970*, Taschen, London, 2011.

BAZZELL - MONBERG - HRABAR 2016 : Jennifer Bazzell - Katherine Monberg - Allison Hrabar, *Red. Play Guide*, pp. 1-28, web, ultimo accesso: 18 maggio 2018, <https://www.arizonatheatre.org/wp-content/uploads/2016/05/RedPlayguideFinal.pdf>

BORCHARDT-HUME 2008 : Achim Borchardt-Hume, (ed.), *Rothko: The Late Series*, Tate Publishing, London 2008.

BRESLIN 1993 : James E. B. Breslin, *Mark Rothko: A Biography*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1993.

BRIDGMONT : Andrew Bridgmont, *Red on Black*, manoscritto inedito fornito dall'autore.

⁶¹ Rothko in ARNDT 2011, p. 9.

⁶² POLVERONI 2016, p. 14; Cfr. FALK - DIERKING 2013, pp. 13-14.

- BUCK 2004 : Louisa Buck, *Matters. The dynamics of the contemporary art market*, British Council, 15 October 2004, The National Archives, pp. 1-50, web, ultimo accesso: 18 Maggio 2018, <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20160204123821/http://www.artscouncil.org.uk/advice-and-guidance/browse-advice-and-guidance/market-matters-the-dynamics-of-the-contemporary-art-market>
- CARANDENTE 2007 : Giovanni Carandente, *I tre viaggi di Rothko in Italia*, in *Rothko*, a cura di Oliver Wick, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Skira, Milano, 2007, pp. 33-39.
- CAVECCHI 2011 : Mariacristina Cavecchi, *Quando il teatro va al museo. Una storia di oggi*, «Altre Modernità / Otras Modernidades / Autre Modernités / Other Modernities», n. 5 (2011), pp. 26-44.
- CAVECCHI 2012 : Mariacristina Cavecchi, *The New Art Galleries on the Contemporary British Stage*, in *The Museal Turn*, a cura di Sabine Coelsch-Foisner e Douglas Brown, Winter, Heidelberg, 2012, pp. 299-313.
- CARLYLE - BOON - BUSTIN - SMITHEN 2008 : Leslie Carlyle, - Jaap Boon - Mary Bustin - Patricia Smithen, *The Substance of Things*, in *Rothko: The Late Series*, a cura di Achim Borchardt-Hume, Tate Publishing, London, 2008, pp. 73-90.
- CELANT 2008 : Germano Celant, *Tornado americano. Arte al potere. 1949-2008*, Skira, Ginevra-Milano, 2008.
- CLAIBORNE 1959 : Craig Claiborne, *\$4. 5 Million Restaurant to Open Here*, «New York Times», July 16, 1959, p. 33.
- CLAIR 2011 : Jean Clair, *L'hiver de la culture* (Paris, Flammarion, 2011); *L'inverno della cultura*, Skira, Milano, 2011.
- DOMONIC 2009 : Francis Domonic, *Study Guide for Red by John Logan*, pp. 1-31, web: ultimo accesso 18 maggio 2018, <https://donmar.s3.amazonaws.com/behindthescenes/older/Red.pdf>
- FALK - DIERKING 2013 : John H. Falk and Lynn D. Dierking, *The Museum Experience Revisited*, Routledge Tylor & Francis, London and New York, 2013.
- FISHER 1979 : John Fisher, *Portrait of the Artist as an Angry Man*, «Harper's Magazine», July 1979, pp. 16-23; trad. it. *Mark Rothko, ritratto dell'artista come uomo arrabbiato*, in Riccardo Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano 2007, pp. 183-192.
- HALL 2008 : Lee Hall, *The Pitmen Painters*, Faber and Faber, London, 2008.
- LOGAN 2009 : John Logan, *Red*, Oberon Books, London, 2009.
- PEACOCK 1999 : Keith Peacock, *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*, Praeger, London, 1999.
- POLVERONI 2016 : Adriana Polveroni, *This is contemporary! Come cambiano i musei d'arte*

contemporanea, Franco Angeli, Milano, 2016.

ROTHKO 1947 : Mark Rothko, *The Ides of Art. The Attitudes of 10 Artists on their Art and Contemporaneity*, «Tiger's Eye», n. 2, 1947, pp. 42-46.

ROTHKO 1954 : Mark Rothko, *The Property of*, album di schizzi inedito, 1954, Mark Rothko Family Archive, senza numeri di pagina.

ROTHKO 1961a : Mark Rothko, *Mark Rothko. A Retrospective Exhibition: Paintings 1945-1960: Whitechapel Art Gallery*, Fosh & Cross, London, 1961.

ROTHKO 1961b : Mark Rothko, *Instructions for Exhibition at the Whitechapel Art Gallery, 1961. Suggestions from Mr. Mark Rothko regarding installation of his paintings*, in *Rothko: The Late Series*, a cura di Achim Borchardt-Hume, Tate Publishing, London, 2008, pp. 96-97.

ROTHKO 2002 : Mark Rothko, *Mark Rothko. Scritti*, a cura di Alessandra Salvini, Abscondita, Milano, 2002.

SEROTA 2002 : Nicholas Serota, *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna*, Kappa, Roma, 2002 (I ed. 1996).

VENTURI 2007a : Riccardo Venturi, *Mark Rothko. Lo spazio e la sua disciplina*, Electa, Milano, 2007.

VENTURI 2007b : *Mark Rothko. Scritti sull'arte. 1934-1969*, a cura di Marco Venturi, Donzelli, Roma, 2007.

WERNER 2006 : Paul Werner, *Museum Inc.: Inside the Global Art World*, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2006.

WERTENBAKER 1992 : Timberlake Wertenbaker, *Three Birds Alighting on a Field*, Faber and Faber, London-Boston, 1992.

WICK 2007 : *Rothko*, a cura di Oliver Wick, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 6 ottobre 2007 - 6 gennaio 2008), Skira, Milano, 2007.